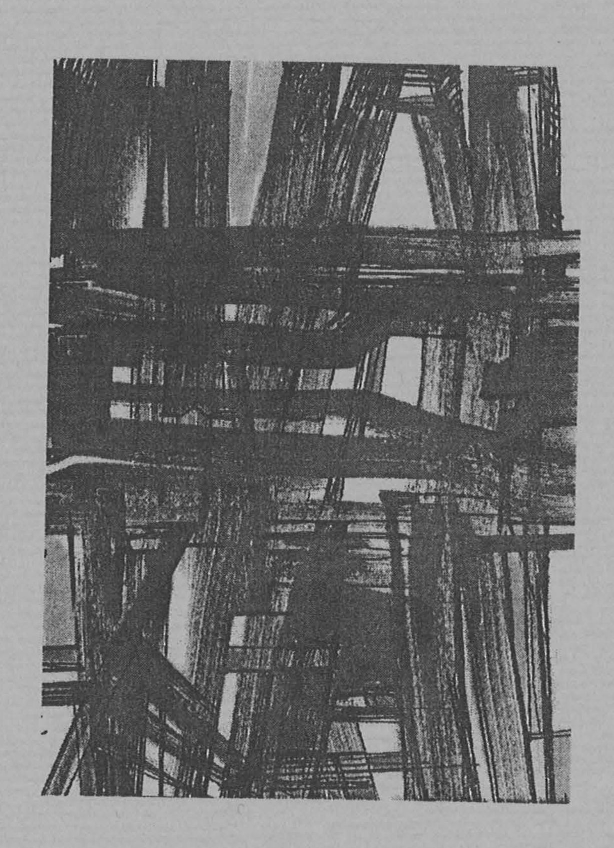
ENCUENTROS (III)

(AGOSTO 2002-ENERO 2003)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-10

ENCUENTROS (III)

(AGOSTO 2002-ENERO 2003)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE
ARQUITECTURA
DE MADRID*

5-34-10

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
10 Ordinal de cuaderno (del autor)

Encuentros (III)
(Agosto 2002-Enero 2003)

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Laura Bejerano Iglesias
CUADERNO 166.01 / 5-34-10
ISBN: 84-9728-104-7(obra completa)
ISBN: 84-9728-107-1 (Encuentros III)
Depósito Legal: M-23853-2004

J. SEGUI

ENCUENTROS (3) (AGOSTO 2002/ENERO 2003)

ÍNDICE

1. La música en el mar. (Agosto, 2002)

(Diálogo)

-La música, como ritmo puro, reside en el cuerpo. En la biología del cuerpo. Allí, en el corazón, está instalada la repetición pautada, el transcurso latente del tiempo. Los ritmos externos son el eco del fluctuar de la vida y también un estímulo de sus pulsaciones.

-Yo reconocí la música en el mar. La encontré allí como parte de su naturaleza. Un día sospeché que todas las melodías tenían en el mar su grado cero, su añoranza más íntima. Navegábamos al viento y el viento nos envolvía abrazando nuestros cuerpos y empujando nuestra nave sobre la inquieta piel de las aguas. Nuestra vitalidad era una parte del barco y el barco un componente de nuestra dinamicidad, un órgano más de un cuerpo prodigiosamente ampliado, acompasado con el viento a las corrientes y ondulaciones del agua que nos sostenía y nos desviaba periódicamente del rumbo, obligándonos a constantes actos de rectificación de la deriva y de reacomodo postural.

-Sí, también he vivido esa experiencia que te hace uno con la nave y te impone una cadencia de reacciones posturales que son una auténtica danza que irradia musicalidad.

-En la navegación, el aire pasa de largo, empujando, abrazando y rozando la nave y los cuerpos de los navegantes, activando las resonancias de todo lo que envuelve a su paso. Es la energía impalpable que transforma en instrumento todo lo que la obstaculiza. Basta cualquier variación de posición de la nave para que el sonido arrancado de sus componentes cambie de registro, en armoniosa continuidad. Y basta con que el cuerpo se acomode o que el navegante gire lentamente la cabeza, para asistir al nacimiento de insólitas melodías. Esto pasa cuando el viento es constante y moderado. Con viento intenso su resonancia puede ser atronadora.

-Quizás esa experiencia es la que llevó a Ulises y sus compañeros a padecer el episodio del canto de las sirenas. Todos sometidos a las melodías que el viento arrancaba de su móvil corporeidad y fascinados por la modulación de sus variaciones. Los tripulantes se tuvieron que tapar los oídos para conjurar el hechizo, mientras Ulises, atado al palo mayor, pudo entregarse a escuchar el coro que el viento ejecutaba al atravesar la nave, mientras lo atemperaba moviendo suavemente su cabeza.

-En las zonas boscosas la música del viento es diferente. Más densa, multifocal, más sinfónica, ya que procede de la agitación de las plantas y se complementa con los cantos de las aves, el sonido de los meteoros y las resonancias eventuales de los accidentes geográficos. En los bosques las tormentas conjuran intensidades sonoras sobrecogedoras que sólo alcanzan la armonía cuando se escuchan sin terror.

-En las mitologías nórdicas los árboles hablan, como las sirenas, y cada especie tiene su diferenciada voz. Los árboles hablan resonando, animados por el viento y juntos cantan, desvelando a los hombres los secretos del universo. Frazer, Goethe, Graves y otros más se han ocupado de este fenómeno animista.

-Pero el ritmo básico está en el cuerpo, en el latir del corazón, en la respiración, en los ciclos del sueño... La mística occidental ha profundizado en la capacidad visionaria que se alcanza acompasando conscientemente estas rutinas internas e insoslayables. Creo que el grado cero de la música está, sin más, en la vida orgánica concienciada. En el interior pasional que se alimenta escuchando el silencioso sonido del cuerpo.

-Escuchar el silencio. Escuchar los bosques, escuchar el mar. Callar, yacer, moverse suavemente. Sentir las envolturas. Cerrar los ojos y presentir la exterioridad resonante que nos abraza. Esto puede ser la música esencial, eso que también palpita vaciando el silencio del silencio en los interiores de las grandes obras de la arquitectura.

-Y del arte musical, de la música, cuando la ejecución, extinguiéndose, modula su ausencia en el olvido.

*

2. Giorgio Manganelli. (5-08-02)

La Ciénaga Definitiva (Siruela)

La ciénaga es una resolución literaria del estupor. Una narración disolutoria, hipostasiada. Quizás pueda entenderse como el pristino encuentro de una urdimbre donde confluye la coerción de vivir narrando mundos.

La ciénaga definitiva aparece cuando se juega a desposeer el mundo de sentido y finalidad, reteniendo su radical patetismo. Sintiéndolo como final acabado, como muerte que ya murió. Desde el cansancio, como una banal blasfemia inventada con apasionada indiferencia, esperando del discurso una cierta purificación.

El relato parece buscar la nada cuando todavía no lo es del todo, a partir de un narrador ubicado en la ignominia, que ignora las situaciones por las que le lleva el relato, que se fabrica a saltos, en el interior de un escenario sin luz exterior, asombroso, que provoca y permite la multiplicidad de las fantasías de la penumbra inquietante.

Hay un caballo que es el que resuelve el rumbo imprevisto de la llegada narrativa a la ciénaga.

La ciénaga es especial por que es "definitiva" y, al serlo, se hace persistente y resolutoria, un marco extravagante para la coherencia y la imaginación que focaliza el discurso, entre los fantasmas de las tinieblas, por los derroteros de la sensatez hastiada.

Lo importante de la ciénaga es estar en ella, asistir a sus sorpresivas transformaciones, al acecho de sus metamorfosis, persiguiendo la forma narrativa de la "definitividad", de su imposible abandono. Y lo fundamental de esa permanencia toma cuerpo en un monólogo, transplantado desde la experiencia literaria, que descansa en el juego de las apariciones y se desgasta en una historia inevitablemente narrativa que no puede concluir, que quiere no ser ninguna historia.

*

Las apariciones hectoplásmicas son muy hermosas, llenas de agudeza, brillantes, ensartadas sólo gracias a la indiferencia del narrador.

-Los vapores próximos y lejanos van dibujando hipótesis de edificios, disueltos de inmediato y recompuestos en cadenas montañosas.

-La noche no llega de forma natural, sino sólo porque se quiere dormir.

-La vida consiste en observar la ciénaga desde el gran ventanal de la planta de arriba (de la casa-navío).

-Cuando el crepúsculo obliga a escrutarla con los ojos entrecerrados, la ciénaga podría ser una infinita ciudad.

-Se contempla la ciénaga a guisa de experimento.

-En ocasiones la luz parece aludir a una suerte de día; un día extenuado, una luz convaleciente confiada a un espacio que resulta imposible llamar cielo.

-La condición íntima, natural, de la ciénaga es la fatiga.

-Y también la arquitectura, hecha de apariciones y tensiones que configuran envolturas cambiantes.

-La ciénaga, durante la noche, se manifiesta en dibujos perfectos que jamás se verifican durante el día. Esos dibujos se distinguen nítidamente por una leve fosforescencia que contorna sus perfiles.

-Jardín, ciudad destruida, laberinto, cenotafio, son los aspectos mutantes de la ciénaga.

-No de un jardín, se trata de un lugar donde se preparan los espectáculos teatrales que reclama su arquitectura insólita.

-En la noche teatral el narrador es un catálogo de monólogos.

-Y un coleccionista de imágenes que se ha vuelto casi ciego en la devoción de su tarea.

-Luego, los fuegos al fondo de la ciénaga hacen que ésta sea totalmente invisible, inexistente.

3. Para Turrel. (18-8-02)

¿Es que los sentidos pueden registrar sin más las experiencias arrastradas en la ejecución de las obras?

¿Es que las obras pueden ofrecer la incertidumbre que las acompaña? ¿La arbitrariedad oculta que las ha sostenido hasta abreviarlas en obras?

¿Se puede mostrar la esencia de la oscuridad? ¿Se puede acaso inventar la luz?

¿Se puede jugar con lo oscuro previo y dejar que la incandescencia se cuele entre los objetos, obstaculizada y mediatizada, mientras se vive con medias palabras la mentira de perderse, imaginando discursos que hablan fragmentariamente de la tiniebla y de la luz?.

4. Luis Mateo Diez(20-08-02).

El oscurecer (ed. Ollero y Ramos, 2002)

Es difícil resolver literariamente el discurso interior de un personaje amnésico o de seres de vidas solitarias y silenciosas. Sobre todo si se ensaya la narración desde los propios sujetos. Se corre el riesgo de cometer piruetas inverosímiles inventando con palabras articuladas universos donde la articulación es improbable. ¿Cómo puede imaginarse un alma inefable? ¿Cómo articular narrativamente algo, simulando ámbitos de pocas palabras y de germinales sintaxis?

Hay seres vivos que son cajas negras para cualquier observador, sobre los que se pueden conjeturar proyecciones, pero con la certeza de que nunca dejaran de ser inquietantes arbitrariedades.

*

En este relato aparecen seres solitarios y un perro. Varias cajas negras, que se incluyen en la narración. Los seres solitarios son un pastor y una mujer (la del pastor) que pronuncia una sola palabra cada año. El perro es un perro, cualquier perro del páramo.

El discurso del pastor es el del autor, que fantasea sobre su propia soledad. Es el discurso expúreo, artificial, simulado, falso, que se construye desde una primera persona imposible. La mujer del pastor y el perro aparecen como auténticos enigmas a los que el narrador da vida proyectando sobre ellos sus monólogos.

En el artificio narrativo del pastor, aparece, intensa, la reflexión del autor.
Un pastor es alguien que vigila y es paciente. Sabe ver lo que tiene que ver y, cuando anticipa algo, sólo le queda esperar. Además podría saber que el sueño es el lugar donde el ser humano se hace cargo de su inevitable extinción. Aquí el autor suplanta al pastor. Como cuando asevera que la soledad hace imaginar más de lo que se ve. O cuando indica que el colmo de la miseria es echar en falta lo que fue sufrimiento.

En ocasiones el autor elucubra con la mente narrativa del pastor, como cuando dice que el que cuenta todos los secretos, vacía su alma, se pone melancólico, y luego, con un poco de mala suerte, se enajena, temor que parece justificar el silencio fantaseado en el relato.

Hay momentos en que el autor reduce a la nada al pastor, como cuando dice que es mejor pasarse que quedarse corto... o que la huella de las cosas no está tan determinada por la razón como pudiéramos pensar... que el que escucha, aunque no entienda, al menos alimenta la curiosidad y, con la curiosidad, aumenta la inquietud, y con ésta se inician movimientos, con lo que se deja de estar quieto.

El tema del perro está mejor resuelto. Los perros no hablan, pero escuchan y dan pie a que se les pueda hablar. Son receptáculos de monólogos en los que, sin riesgo, se ensayan todo tipo de proyecciones antropomórficas... el perro gana su sabiduría en la paciencia, mientras habla el amo por él. Luego el amo olvida sus elucubraciones, porque siente vergüenza cuando recuerda que habló por el perro como hablaría el perro si pudiera hablar.

Los perros dan que hablar y fuerzan a colocarse en su lugar. Hay muchas situaciones literarias construidas narrativamente desde este punto de vista. (Recuerdo a Graciliano Ramos, a Peter Berger, a V. Llosa, etc.).

En el silencio, son las miradas que espían los ademanes de los seres autónomos, las que tejen un lenguaje cifrado lleno de suspicacias y admoniciones.

5. E. Sabato. (17-9-02)

Dice Sabato: escribo sobre los mismos temas (de siempre), pero ungido (ahora) de una mirada definitiva (El País, 13 de Septiembre de 2002).
Quizás nadie puede salirse de sus temas mientras dura la vida. Ya que los temas son esas preocupaciones que nacen en algún momento en la juventud y permanecen siempre activas, generando pasión y demandando atención.

Un artista pasa su tiempo haciendo una y otra vez la misma obra (como decía Kandisky). Ensayando nuevas angulaciones, añadiendo datos, reformulando la expresión, mientras la mirada se va afinando, abismada en la densidad de los olvidos superpuestos.

Dice Sabato que la vida es distinta cuando cada paso es una despedida... porque las despedidas son concluyentes y las conclusiones no pueden no ser definitivas.

Las miradas conquistan la "definitividad" cuando, escépticas, tranquilas y depuradas, alcanzan a percibir los límites del mirar, resignadas a su dependencia de las palabras.

La mirada definitiva es la que es generada por la narración que intenta concluir una obra largamente tanteada. Es la mirada antes de dejar de mirar, la mirada que quiere ser inducida por el silencio, en el borde vacío de la oscuridad.

La "definitividad" es una noción que se repite en escritos que ensayan alcanzar la conclusión como temática (Manganelli, Blanchot, etc.) y que se empeñan en explorar el límite narrativo del pathos existencial.

6. **Hugo Múgica. (24-9-02)**

Poéticas del vacío. (Trotta, 2001)

No se escribe si no se alcanza ese instante hacia el cual, sin embargo, sólo se puede seguir por el espacio que va abriendo el movimiento del escribir (M. Blanchot).

Al principio fue la ausencia
Después su reflejo: el olvido
Detrás de cada paso
Su sombra
En la casa de la memoria no hay ventanas
Hay espejos

Hay que desechar lo encontrado. Callar lo que tiene nombre
O nombrar
Pero sin escucharse hablando
Perderse en la búsqueda
No en su eco: en lo buscado

La realidad poética no es lo que hay, sino lo que no es: abarca lo que es y lo que no es. (M. Zambrano).

Orfeo, hijo de Apolo, de aquel que cura por la luz, hijo rebelde, desciende al Hades, "espantosa caverna escondida bajo tierra". Infierno, tártaro o comarca de la muerte. Oscuridad.
Siempre la noche, siempre lo otro.

Allí, el amor, que es deseo de paraíso, lleva a Orfeo a descender al abismo de la separación.

Desciende con su canto, canto de descenso, canto que da voz, que configura lo que nombra. Poesía.

*

-El habla, cuando habla fuera de todo poder de representar y de significar, es el canto de Orfeo –dice Blanchot-, el lenguaje que no rechaza el infierno sino que penetra en él, hablando al abismo y dándole también el habla, haciendo oír lo que no puede oírse.

Desciende –lo sabrá después- para errar y padecer: paso a paso, palabra a palabra.
Errancia de la palabra: narración.
Padecimiento de la palabra: poesía.

Errar y padecer, como la situación primera en la que la criatura humana se encuentra cuando se interna en sí misma....
Saber por descenso: vía negationis. Conocimiento apofántico.
Deconstrucción.

La luz tiene edad.
La noche no, afirmó René Char.
Y el primer libro –contó mucho antes Crisipo- dice que la Noche es la diosa más primigenia.
En el principio era la noche, versa y confirma el comienzo de la cosmogonía órfica.

Descenso al santuario de la noche, abismo y cuenco. Recepción a oscuras: recepción sin elección. Entrega como acogida.
Novedad: creación.

Noche adentro: sombra natalicia, paisaje raigal. Tierra, reserva y fecundidad.

Descenso y por ende, hondura. Hondura más profunda que cualquier fondo. Abismo negro donde los límites ocultan sus bordes. Las palabras callan sus ecos.
Entrañas. Hondura y hontanar.
Sombras que encienden palabras, no palabras que iluminan sombras; poesía, no prosa.

Poesía que no desciende de lo alto, asciende de lo hondo. No se hace, se padece: nace.
Es noche y noche adentro: saber, más que ver, es escuchar.
La revelación de las sombras: el decirse de la noche.
Catábasis.

Descenso o ascenso allende el halo cognoscitivo, afuera y lejano, más allá o más acá de la clausura de la comprensión.
No se trata de entender o explicar, sino de implicarse: abismarse.

Descenso: clásico itinerario iniciática hacia el origen, hacia el arche. Pero arche, origen, en la especificidad del rito órfico:
Orfeo desciende a rescatar a Eurídice.
No busca la filosofía, el amor del saber, busca el saber del amor: la sabiduría.
Busco a otro: busca lo que él no es.

No busca separar para comprender, sino unir para ser.
Saber unitivo.
Nupcias de la noche y la palabra: poesía.
"La poesía, iniciada así –concluye María Zambrano-, ha descendido una y otra vez a los infiernos para reaparecer cargada de historia y aun de historias infernales, atreviéndose a permanecer allí por un cierto tiempo y aun habiendo llegado a la "decisión" de establecer su residencia en esos ínferos inagotables del alma humana; del alma.
Mas siempre, por muy hondo que haya llegado el descenso y por muy larga que haya sido la detención, el viaje poético era de ida y vuelta, y de él se traía la palabra.

7. **Carta (1). (30-9-02)**

Madrid, 30 de Septiembre de 2002

Querido amigo:

Intenté hablar contigo después del Campeonato para congratularnos por la 5ª, pero no pude, las líneas estaban sobrecargadas. Luego nos fuimos a Indonesia, después tuvimos dos nuevos nietos, aguantamos el calor de Agosto y, ya en Septiembre, volvimos a empezar la rutina del nuevo curso. Entre tanto hemos visto como se ha afianzado Lula, como Brasil se ha vuelto a endeudar, regateando el drama de Argentina, mientras, Bush nos acostumbra a su insensata estupidez, al borde, otra vez, del abismo.

La locura palpitante permanece en este pobre mundo dando que pensar y acosando el soñar.

En ocasiones vuelvo a Maceió desde el olvido y reinvento aquella vida, porque sé que ya no puedo imaginar el estado actual de ese rincón del mundo que nos alojó. El otro día encontré unas fotos de tu casa y me costó reconocerlas.

Ahora estoy más volcado en la escritura (en la literatura) que en la arquitectura y me satisface encontrar en las palabras el abrigo emocional que siempre he necesitado

Para compartir contigo mis empeños te envío algunos de mis últimos escritos.

Espero que estéis bien, tú, tu familia y los comunes amigos de nuestra segunda tierra.

Recibe nuestra felicitación por tu próximo aniversario.

Un fuerte abrazo.

8. Carta (2). (1-10-02)

Madrid, 1 de Octubre de 2002

Querido amigo:

Gracias por el mensaje, te lo agradece mi soledad reflexiva y mi afectividad anhelante de comunicación.

Recibí tu libro y lo disfruté. Está muy bien escrito. Al leerlo no pude dejar de recordar otros libros recientes que se acercan a la interioridad de los artistas y a la recepción de las obras y que, sin duda, te interesarán. Por ejemplo "La obra maestra desconocida" de H. De Balzac (ed. Círculo de lectores), "Una fábula del arte moderno" de Dore Ashton (Ed. F.C.E. Turner, 2001), y "El espacio literario" de M. Blanchot (ed. Paidos, básica). También Baricco, en alguna de sus obras, trata la creación plástica. (por. Ej., en "City" en la que habla de Monet, o en "Océano mar" en donde aparece un retratista que quiere aprender a pintar el mar).

Lo que me inquieta de tu narración es tu adhesión a la pintura "representativa" (la que se basa en las convenciones habituadas de la copia de la apariencia socializada y, por ende, en la ilustración de narraciones verosímiles) que empezó a conmoverse y cuestionarse a mediados del siglo XIX.

Aunque el ámbito creativo (operativo) que aparece en tu relato parece apuntar, al final, al surrealismo, el clima que engloba la trama pictórica es, en cierto sentido, impreciso y romántico.

Ningún pintor puede saber cómo quiere que sea su obra, y ninguna mente puede imaginar con precisión lo que va a hacer antes de haberlo hecho, porque las obras (maestras) son hallazgos imprevistos que sólo se alcanzan tanteando soluciones, que quieren evitar ciertas formalidades, excediéndose en la pasión del hacer y consumándose en la agotadora vivencia de la duda artística.

Un artista que sepa con precisión lo que quiere antes de habarlo hecho, no es propiamente un artista (quizás ni siquiera un hombre de acción), aunque se le pueda idealizar como el trasunto de un dios perentorio (un demiurgo rastrero) que se ufana (conforma) utilizando su reglada incompetencia como fuente de logros garantizados.

En el relato de Balzac (relato reescrito 7 veces) la obra maestra, quizás toda obra maestra, resulta incomprensible para todos, incluso para su autor.

Bueno, seguro que me he excedido en la crítica del argumento pictórico-ejecutorio (artístico) de tu relato, pero lo hago convencido de que la simplificación idílica del trabajo creador no es éticamente adecuada ya que, en vez de estimular, deprime a los que se sienten llamados por el arte y sufren en sus carnes (en su espíritu) la dificultad de su aprendizaje y de su práctica comprometida.

Te envío un saludo apasionado.

Fdo. Javier Seguí de la Riva

9. La genealogía de las obras. (2–10-02)

Anotaciones esquemáticas,

Cualquier persona en su sociedad. Recubierta de lenguaje y de hábitos de convivencia. Aprendiendo rutinas activas, esquemas de conocimiento y modos de adquirir información. Comparte significaciones básicas, sabe justificarse y sabe asumir papeles y anticipar situaciones. Ya tiene conciencia reflexiva de gran parte de lo que hace, de lo que dice y de lo que cree.

*

Ha decidido iniciar un aprendizaje artístico y ha comenzado a explorar y familiarizarse con el ámbito histórico en que están encuadradas las obras referentes de la disciplina elegida.
También ha comenzado a practicar, a generar productos, motivados por su inquietud y su curiosidad. Busca hábitos de trabajo, obras que le incentiven y palabras y argumentos que refuercen su acción y modulen su criterio. Y lo hace en ambientes en los que su acción adquiere sentido compartido y significación, por medio de formas narrativas que recogen los procesos y los productos, vinculándolos con procesos análogos y con criterios de explicación y valoración de obras históricas seleccionadas ya descritos por otros.

El aprendizaje artístico pronto se presenta como un proceso sin fin, infinitamente matizado, que sólo puede sostenerse en la ejecución constante que funda hábitos y reclama reflexión verbal, familiaridad con otras obras y compromisos de vida.

*

Situados en esta encrucijada, el esbozo de una geografía poética (de la acción artística) se presenta como una resonante provocación.

*

La experiencia primaria es el hacer.
Hacer, agitarse, decir, mirar. Gritar, gesticular, argumentar. Las huellas de la agitación son el germen y el contenido de las obras. Dibujo, escritura, notación musical.
Pero el hacer se enfrenta al pensamiento, porque el hacer lo desborda, lo sobrepasa, lo arrincona.

Primero hacer, luego pensar.
Primero decir, luego reflexionar.
Haciendo, diciendo, y diciendo sobre lo hecho, se aprende a sentir (que es articular emociones) y a mirar (a percibir). La acumulación de ejecuciones, funda la disciplina del hacer (el oficio, el ritual, la mimesis), que da seguridad, y desencadena la extrañeza autónoma de las obras. En algún momento, las obras aprisionan y el artista se ahoga.

A partir de aquí, la actividad artística señala una particular geografía. Territorio de situaciones, símbolos y metáforas asociadas. Paisaje de lugares patéticos radicalizados.

1.- Primero, como reflexión y recuerdo, está el lugar del caminar. El proceder como caminar, errático y apasionado, que soporta la genealogía de las obras. Y también el caminar como travesía que explora la extravagancia, la extrañeza, la sorpresa. Caminar por sendas marcadas (al modo de otros) o por el barbecho, a la descubierta, pero haciendo sin parar, hasta barrer un campo que quedará estructurado como mundo explorado.

2.- Luego aparece el lugar de la tinieblas. Un modo de proceder, de situarse, de hacer. Pausado, explorando el asombro, lo asombroso, el borrado, la rectificación. Es la experiencia de las sustancias, de la pérdida de contornos, de la aparición de los fondos, de los contextos. De la imaginación aérea y dinámica, libre, informe. En el lugar de las sombras, (el atardecer de Leonardo), la imaginación se aviva frente a las obras completas que se resisten al acabado. Lugar del ensueño, del cansancio, donde el mirar vacila y se transforma. Ya no se miran las cosas, y se aprende a ver la mirada.

3.- Otro lugar singular es el de la noche. Lugar del vaciado, de la ausencia, de la soledad, de la muerte. Y en la noche, la ceguera, ámbito donde el obrar y la obra se separan del sentido y sólo se sostiene en el ritual y en el deseo.
Allí se deshecha lo encontrado y se actúa sin ecos, sin sentido, con el sentido del sinsentido.
Es el lugar originario de toda poética.

4.- Vinculado a la noche, aparece el lugar de las figuras de luz. Paisaje de resplandores, de fuegos, de calor. De destellos, de grietas luminosas, de vacíos brillantes inventados, que vocean la oscuridad.
Amor en ciernes, determinación de amar, de seguir deseando, de volver a la luz.
En este estado se desvela la naturaleza envolvente de la arquitectura. La arquitectura como atmósfera que contiene y que señala.

5.- Desde el lugar de las figuras de la luz, incluido en la matriz de la noche, abrir poco a poco los ojos es volver al mundo de las apariencias que obstaculizan y roturan el mundo.
Pero ahora el mundo es otro, enfrentado al mundo del que se partió. Mundo renovado por una nueva mirada, preñada de los vacíos de la experiencia de la noche y del olvido de las palabras.
Ahora, con la mirada que mira el mirar, y que vislumbra el obrar con los ojos entornados, la arquitectura se aparece, sin episodios anecdóticos, a quien quiera descansar en sus determinaciones.

6.- Arrastrando las vivencias del atardecer, de la noche, de las figuras de la luz y de la nueva mirada, se recupera el mundo de los fenómenos. Ya no hace falta cerrar los ojos. La necesidad de acabar las obras se identifica con el mundo como voluntad.
El hacer es ahora técnica y la obra producción. Si esta instalación falla, siempre cabe volver atrás, sumergirse en la noche y recomenzar a mirar.

10. Un hombre con una percha. (7-10-02)

La exposición de Turner estaba llena de visitantes. La sala era un deambular ininterrumpido de personas que pasaban delante de los grabados y acuarelas dispuestas en las paredes. Todos se acercaban excesivamente a las obras y resultaba difícil pasear la mirada por los cuadros. El comportamiento colectivo era un ininterrumpido proceso de adelantamientos y obstrucciones que a todos parecía natural. Los que mirábamos los trabajos desde cierta distancia teníamos que aprovechar los vacíos que la agitación colectiva ofrecía en ocasiones.

Una pareja se adelantó ante una de las primeras acuarelas atenuadas, disueltas. La mujer se acercó a un palmo de distancia del papel, lo escrutó atentamente y le dijo a su pareja: Son sólo trazos. Son machas. El hombre no llegó a mirar el cuadro y ambos, resueltamente, se dirigieron a la salida.

*

Era alto, asténico, muy delgado, con poco pelo, teñido, rigurosamente peinado. Iba vestido de oscuro, con prendas ajadas y los pantalones escasos. Andaba erguido, con la altivez de un hidalgo venido a menos. Serio e indiferente, llevaba una percha con una funda en la mano derecha, con el brazo doblado en tensión. La funda de la percha colgaba a su lado y era mantenida en vilo a la distancia conveniente para no obstaculizar su andar. La funda no permitía ver si de la percha colgaba otro terno o no colgaba nada.
La primera vez que pasó delante nuestro, a la entrada de la exposición, no le dimos importancia. La segunda vez que le vimos, salíamos de la sala y nos dirigíamos a tomar un aperitivo. A la vuelta del refrigerio, ya de camino al aparcamiento una hora después, lo volvíamos a ver pasar por el mismo camino de las otras veces. Entonces nos inquietó.

Era un personaje paseando una percha por un lugar céntrico de la capital, un sábado soleado. Indiferente, cargado con un bulto impreciso, se nos ofrecía como un enigma insondable que estimulaba sin remisión nuestra fantasía narrativa. Bastaba con proyectar sobre su comportamiento argumentaciones que lo englobaran con cierta verosimilitud. Incitaba a la especulación conjetural, como todo lo que consignamos móvil y autónomo a nuestro alrededor.

No es de aquí; ha decidido llevar su traje a una tintorería que le han dicho está en el barrio y no la encuentra. Pero entonces estaría nervioso, harto de trasladar un peso muerto. Hay mucha gente que va de acá para allá con algún bulto para despertar compasión. Está paseando. Lleva la percha de su único traje, el que lleva puesto, y pasea porque espera la hora para que le dejen ocupar la habitación que ha rentado, donde se desvestirá y colgará sus ropas cuidadosamente. Pasea porque luego tiene que cambiarse. En la funda lleva un traje nuevo, de fiesta, que después lucirá en la recepción a la que está invitado. Ha venido de fuera y está haciendo tiempo paseando en círculos, aprovechando la soleada mañana. No, él pasea altivo, sin ninguna señal de inquietud. Lleva el paso vivo. No lleva nada a ningún sitio. Sólo pasea su percha con la funda, como cada sábado, como siempre. Lo hace para fastidiar, para mofarse. Sabe que le ven y sólo aspira a dar que hablar. Está solo en el mundo y lo proclama. No necesita hablar, sólo moverse, acarreando un oculto disfraz de persona. Puede ser un artista conceptual, un "performer", o un actor que actúa de paseante con una percha. Sólo es un hombre que pasea con una percha.

11. Las obras como respuestas. (7-10-02)

Muchos estudiosos del arte sostienen que las obras formulan preguntas sobre el ser y sobre el mundo, que son interrogantes a la significación, algo así como entidades significantes orientadas a los enigmas simbólicos.
¿Y si fuera al revés? Enunciamos. Las obras de arte no son preguntas, son respuestas directas que no preguntan nada. Son perpetraciones del ser, apariciones (cerradas), presencias presentadas. Directamente símbolos, significantes que se autosignifican, o insignificancias manifestadas.

Quizás la creación artística, cualquier creación, funcione así, al contrario de cómo funciona el argumentar razonable de la narración convencional. El artista, como el hombre de acción, no sabe lo que hace hasta que lo ha hecho. Suele saber lo que no quiere hacer y se refugia en sus hábitos activos. Sólo reacciona. Y la prosecución de su trabajo le compromete con sus insólitos hallazgos. Un creador encuentra en su agitación reglada. Y encuentra sin más. Encuentra mundos inesperados. Presencias que se afirman en sí mismas, respuestas alejadas de cualquier pregunta.

Preguntar es un artificio retórico un truco de la argumentación. Quizás inevitable para justificar lo hecho y para incrustarlo sin violencia en la narración continua y causada que es la cultura. Sólo puede haber preguntas después de que han aparecido las respuestas. Y sólo se diferencian los significantes cuando la función simbólica los reclama desde el significado.

*

El concepto de pregunta ha sido tratado desde puntos de vista lógicos y existenciales. Desde los primeros las preguntas son formas de expresiones que deben de pertenecer a la clase de las expresiones bien formadas de un determinado lenguaje formal, y deben de ser introducidas en el sistema por medio de un metalenguaje formalizado. No son más que expresiones que se formulan como si no se supiera si están o no bien formadas, si pertenecen o no al sistema en el que se suponen encuadradas.

Desde la filosofía existencial (Heidegger) todo preguntar es un buscar, pero un buscar que tiene una orientación previa que le viene de lo buscado. Es lo buscado previsto, presentido, lo que determina el preguntar, sólo que con la pregunta se investiga determinar y traducir en conceptos aquello previsto más o menos vagamente cuando se pregunta.

El preguntar puede llevarse a cabo como un "no más que preguntar" (una forma pasiva de colocarse ante una previsión) o como un verdadero preguntar. En el auténtico preguntar lo peculiar es que el propio preguntar vea a través de sí (prevea) desde el primer momento en todas las direcciones de los caracteres constitutivos de la pregunta. El pensamiento interrogativo es un estilo, como ocurre en el pensamiento de Hidegger; Algunos sostienen que el lenguaje filosófico es un lenguaje de sentido donde la verdad es el descubrimiento orientado a paritr del preguntar como forma argumentativa.
La vida cotidiana usa el preguntar como manifestación de la curiosidad o la estupefacción, como una petición de información o como un "no más que preguntar".
En la técnica el preguntar puede entenderse como la indicación de un problema o de una insuficiencia que reclama una reorganización de componentes maquinales para ser superada la carencia constatada.
En estos casos la pregunta moviliza hacia la insuficiencia aunque a veces no se alcance inmediatamente la respuesta.

Pero el arte, las obras de arte, no son discursos filosóficos, ni señalamientos, ni contenidos informativos, ni problemas a resolver. Son simplemente respuestas secas que muestran su peculiar formación como su entidad de presencias.

Frente a las obras de arte las preguntas aparecen del lado del receptor, que es el que las formula para acotar su asombro y tratar de dominarlas, envolviéndolas con palabras en el interior de discursos que a veces usan el estilo del preguntar.

*

Las obras de arte son como las montañas, las tormentas, el agua del mar, o los atardeceres, que nunca preguntan nada, aunque conmuevan y atemoricen o alarmen y haya que inventar preguntas, pertenecientes a la naturaleza del lenguaje, para apaciguar el estupor inducido. Ojo, comparadas con los fenómenos naturales, las obras no sólo no dicen nada, tampoco pueden hacernos nada.

12. Una historia (plástica) de las aguas del mar. (11-10-02)

Están por hacer las historias de las conquistas plásticas que representan fenómenos naturales que no se dejan tocar y que cambian de aspecto a gran velocidad, es decir, que no se dejan escrutar por la mirada convencional, con la que se miran y remiran desde una posición inmóvil las cosas que están quietas.

Entre esos fenómenos inescrutables cabe considerar los hombres y animales en movimiento, los paisajes sometidos a la cambiante luz, o en tinieblas, los meteoros aleatorios (las tormentas, la lluvia), el aire, el fuego, el agua, el agua del mar...

Hoy la fotografía los refleja con precisión pero, sin este artefacto, no cabe ni calcar sus contornos, ni comprobar sus matices referenciales, ni precisar su evanescente figuración. De siempre estos aconteceres han demarcado una frontera entre los procedimientos de transcripción visual y otros procedimientos de gesticulación tentativa. Entre modos ejecutorios en los que la mano trata de seguir itinerarios marcados por la mirada y otros procedimientos, en los que la mano gesticula libre, ofreciendo a la mirada configuraciones que a veces alcanzan la verosimilitud icónica de aquello que no se puede ver.

En el esfuerzo inventivo plástico de la apariencia de estos fenómenos está la veta más activa (poiética), más aleatoria y más sorprendente de la praxis plástica y de la evolución de la cultura icónica.

*

En el catálogo de la exposición de obras de Turner, montada en Madrid en la F.J.M. hay un artículo de Ian Warrell titulado "Oleo y agua: Turner y el mar" que es un primer ensayo, todavía tímido e impreciso, de una historia plástica del mar. Warrell presenta a Turner como un hombre fascinado por las aguas y por el mar (sobre todo por el mar), que vive en la costa, que no deja de ensayar formas de atrapar sus impresiones marinas y que, incluso, se disfraza de marino. Señala que su vocación de pintar el mar es activada por la contemplación de las marinas de los artistas holandeses apellidados Van de Velde (Willen el viejo, 1611/1693 y Willen el joven, 1633/1707) y el acicate de las obras del pintor francés. C.T. Vernet, muy admirado en Inglaterra por sus escenas de costas con naufragios. Estos predecesores pintaban paisajes con barcos en los que el mar era una materia más o menos inerte, aunque también habían realizado cuadros en los que el mar de fondo aparecía encrespado, eficientemente inventado como apariencia de la agitación.

*

Recuerda el pintor del mar que aparece en la novela de Baricco "Océano mar". Un pintor de retratos que, fascinado por las marinas, se traslada a un balneario a la orilla del océano para aprender a pintar el mar. Como Turner. Pero el pintor de Baricco no conocía precedentes. Se empeña en acometer su tema directamente, a partir de su experiencia retratista, de pintor que escruta rostros quietos y que luego los transcribe lentamente, copiando sus rasgos a partir de ubicar los ojos del retratado en un lienzo ya zonificado. Confiesa angustiado que no puede pintar el mar porque el mar no tiene ojos. Un niño le replica explicándole que los ojos del mar son los barcos. Desde entonces cuando aparecen barcos puede pintar el mar siguiendo sus hábitos rituales, pero continua paralizado cuando el mar no tiene naves. No descubre como hacer para captar la inefable sensación de la dinamicidad eterna de las aguas. Al final decide introducir sus lienzos en el agitado líquido y dejar que se sequen. Así puede recoger el mar renunciando a la conquista visual de su apariencia.

*

Sí, Turner tiene algo de ese personaje. Warrell cuenta que empezó a dibujar marinas desde joven, recorriendo la costa inglesa y galesa, y que su vocación fue reforzada por el fervor patriótico de las luchas marinas entre los estados europeos en la época napoleónica, y por los escritos de E. Burke que entendía el mar como una fuerza de la naturaleza capaz de suscitar emociones sublimes de sobrecogimiento, respeto y temor. Como el pintor de Baricco, Turner no tenía problemas en dibujar el mar a partir de sus ojos (los barcos), como habían hecho otros artistas desde antiguo, pero no se detuvo ante la dificultad de tantear procedimientos para inventar la apariencia de la agitación de las aguas (con ojos o sin ojos).

Sabemos que Turner hacía infinidad de dibujos rápidos frente al mar, dibujos gestuales, inmediatos, esquemáticos, aleatorios, que luego contemplaba y guardaba como registros expresionistas de sus sensaciones. Sabemos que luego trabajaba sus mirar al mar, a partir de sus apuntes, inventando composiciones tentativas que fijaran sus descubrimientos. Como luego hicieran los impresionistas, en espacial Monet. Y también sabemos que luego exhibía sus procedimientos inventados como formas peculiares de hacer. En 1818 el hijo de su mecenas W. Fawker asistió a una exhibición en la que, en una

finca del interior, hizo una marina inventada. Este testigo del acontecimiento lo narra así: "Empezó por derramar pintura líquida sobre el papel hasta saturarlo; se puso a rasgarlo, a arañarlo, a raspar (a redistribuir la pintura líquida) como un poseso y todo era un caos: pero poco a poco y como por arte de magia fue surgiendo el cuadro y, a la hora de almorzar, el dibujo fue mostrado en triunfo".

*

Se ha mencionado a Monet, inventor de tardes, de jardines y del agua. Sobre todo, inventor de nenúfares en un estanque. Recuerdo el relato que Baricco hace (en "City") a propósito del procedimiento que permite esta conquista, semejante a los procedimeintos acometidos por Turner con anterioridad. Viene a decir Baricco que lo primero que hace Monet es familiarizarse con los nenúfares en el agua. Construye un estanque, lo cultiva, lo mira, lo presiente... hasta que la cotidianidad lo reduce a casi nada. Luego, cuando ya no miraba su estanque, se encerró en su estudio y empezó a pintar. Desde donde pintaba no podía ver ni el agua ni los nenúfares. Sólo los podía recordar. "Y esta elección de la memoria frente al enfoque directo de la vista fue genial, porque la memoria -y no la vista- aseguraba un contramovimiento perceptivo que frenaba los nenúfares flotantes a un paso de ser demasiado insignificantes y los templaba con la sugestión del recuerdo, lo justo para detenerlos en el instante previo al abismo de la inexistencia".

Monet pintaba nenúfares sin parar, en series, como había hecho siempre con otros temas. "Monet necesitaba la nada para que su pintura, en ausencia de referentes, pudiera ser libre de retraerse a sí misma. Contrariamente a lo que ingenuamente se puede inferir, los nenúfares así ejecutados no representan nenúfares sino la mirada que los mira.

*

Apuntes directos y luego, series de tanteos, disolución de la impresión para conquistar el recuerdo. Sugerencias de trazo, desvelamientos de la mano en movimiento que inventa apariencias de la apariencia, miradas que miran la ejecución liberada, y conquistan la impresión primordial.

*

Según Warrell el tema del mar cobró inusitado interés para los artistas románticos posteriores a Turner, y para los espectadores, que reclamaron en la palestra pública una clase de obras (las marinas) que hasta entonces habían estado reservadas a la contemplación privada. Para Warrel la historia del invento del mar, que es el invento en ciernes del expresionismo, tiene una clara genealogía a partir de Turner. G. David Friedrich (1774-1840), R. Parker Borrington (1802-1828), Eugene Delacroix (1798-1863), Eugene Isabey (1803-1886), Gustave Coubert (1819-1877), E. Monet, etc. En el año 1966, el MOMA (New York) trató de mostrar a través de diferentes obras de Turner la conexión sensible y procedimental que este autor tiene con el expresionismo abstracto, dejando en el aire la genealogía de la sucesiva desconexión de la temática marina sobrepasada históricamente por la eminencia de los procedimientos experimentales que se descubrieron y ritualizaron cuando hubo que inventar la apariencia de las agitadas aguas del mar.

*

Warrel no hace una historia plástica del mar, sólo la sugiere, anotando ingeniosamente su calado procedimental. Quizás frente a las obras plásticas no se pueda hacer otra cosa, ya que suele resultar difícil averiguar la genealogía de las influencias que ciertas obras contempladas por los artistas tienen sobre la dinámica de sus modos de ejecución.

*

Lo mismo que ocurre con el invento plástico del mar, ocurrirá con otras conquistas plásticas, desconectadas de sus temáticas, sobre todo después del invento de la fotografía.

13. Olvidos. (21-10-02)

Escuchaba la radio. Entrevistaban a Carmen Iglesias. Ella recordaba algunos paseos en brazos de su padre por las calles de un Madrid transfigurado por la nieve. Antes nevaba en Madrid cada invierno.

La escena avivó en mí el olor olvidado de las tardes frías de mi infancia, cuando volvía a mi casa desde el colegio. Y con el olor del frío, se condensó una imagen de calles nevadas, grises, resbaladizas y resplandecientes, con la nieve amontonada en el borde de las aceras y en los alcorques, delimitando los caminos más despejados por donde circulaban las personas y los coches. Memoraba mientras conducía y el recuerdo fluía sin obstáculos, suavemente. Yo iba con algunos de los compañeros que vivían en mi barrio. Volvíamos a casa. Siempre de vuelta. Andábamos por encima de los montones de nieve, sintiendo como cedía de golpe la superficie helada bajo nuestros pies. Gozábamos, aunque no puedo imaginar de qué podíamos hablar entre nosotros.

De repente, la imagen se tiñó de los resplandores rojizos de la tarde iluminada por las farolas y los escaparates, y me vi en la glorieta de Quevedo, un lugar de paso inevitable en mis vueltas a casa. La glorieta me fascinaba, llena de cafés, de gentes yendo de allá para acá. La pipera fija, y una castañera que aparecía al final del otoño. Y los tranvías ululando en las curvas, y los taxis... y el color del cielo al atardecer, encima de los edificios que rodeaban la escultura de D. Francisco. Además, la glorieta era un lugar especial. Lo empecé a recordar con gran intensidad. Era un lugar donde, a veces, sin saber porqué, me desorientaba, perdía la noción de mi ubicación. Y era una sensación excitante, fantástica. Allí yo saltaba a otro mundo extraño en el que era feliz sabiéndome perdido. Después he tenido otros episodios de total desorientación, siempre en lugares determinados (en la carretera de Castilla, y a la entrada de la urbanización donde vivo), siempre anocheciendo, siempre volviendo a casa, pero en estos casos en vez de felicidad he experimentado angustia durante el limitado tiempo de la circunstancial ausencia.

He retomado más tarde estas escenas y se me ha antojado pensar que señalan una geografía de puntos donde mi ubicación en el mundo se disuelve en la extrañeza. Deben de ser lugares en que, al atardecer, se cruzan otros mundos que me absorben momentáneamente alejándome de la continuidad de lo cotidiano, desplazándome a ubicaciones inconcebibles. También se me ha ocurrido que si a veces he sentido angustia, ha sido porque los episodios de desplazamiento se han producido cuando iba conduciendo a cierta velocidad y la atención requerida en estas circunstancias se ha cruzado con la crudeza del insólito desvarío. En la glorieta de Quevedo, de pequeño, sin preocupaciones y sin prisa, el salto a la otra realidad era placentero, maravilloso.
Tendré que volver por esa plazoleta a ver si el enclave sigue activo y puedo volver a sumergirme en ese mundo paralelo de mi infancia de cuyo contenido no tengo ni un atisbo de recuerdo.

14. Lugares (1). (28-10-02)

Hablábamos de la experiencia de extrañamiento recogida en "Olvidos". Y la conectábamos con los argumentos que Careri ("Walkscapes", G.G., 2002) emplea para acotar la arquitectura desde la errancia, desde el caminar sin rumbo o con cierta pulsión. Según Careri, el deambular hace recorrer el mundo y, en esta extra-vagancia, aparecen situaciones diferenciales que se autocaracterizan reclamando su simbolización. Señala que esto es la arquitectura en su grado cero (también es así para Trías en "La lógica del límite"). Conveníamos que es precisamente el extrañamiento, el salto de visión provocado en el errar, el que constituye los lugares primordiales como ubicaciones sorprendentes.

Miguel concordaba con estas observaciones, pero quería examinar si tenían que ver con otra curiosa experiencia. Él señalaba las ocasiones en que la conciencia salta y se esclarece, atravesando de algún modo la situación en que el fenómeno se origina. Miguel es bombero y cuenta que ha vivido la rutina de entrar en un incendio con la intención planificada de salvar vidas y extinguir el foco emisor. Y decía que, en esta situación en la que se deja de ver con claridad más allá de lo más próximo y en la que, además, el calor y el humo debilitan el cuerpo, él ha notificado cómo su conciencia se separaba y era capaz de verse desde fuera, actuando y perdiendo su energía, sin dejar de saber lo que pretendía lograr en coordinación con los demás. Sostenía que es un acontecimiento increíble en el que su entidad desdoblada controla la totalidad de su hacer y de sus consideraciones circunstanciales.

Yo recordé entonces otros episodios de desdoblamiento consciente. En particular, ciertas situaciones pedagógicas en grupo, en las que he sostenido una apreciación situacional descompuesta. Me he visto a mí mismo desde fuera y he visto a los otros, y he sentido la dinámica interactiva en su conjunto y, además, sin perder la conciencia del enclave y del tiempo en que todo se producía. No sé lo que estos episodios pueden durar, segundos o minutos, pero sí sé que son extraordinarios.

Recordamos que hay artistas, sobre todo escritores, que describen con naturalidad estos episodios que acontecen cuando se está enfrascado en la ejecución de una obra y el hacer se autonomiza en algún territorio diferente al de la conciencia histórica del autor que, así, pasa a ser espectador de lo que va apareciendo en su obra en ciernes.

Miguel dudaba que esta experiencia, fruto de la concentración, tuviera que ver con la otra, fruto de la errancia sin rumbo, de la deriva activa. Sin embargo entre las dos clases de extrañamientos podía aventurarse una cierta familiaridad ya que, en todos los casos, ocurría un desvío de la atención, una notificación instantánea del contexto englobante, y una cierta disolución o rebote del ego narrador.

Careri señala, en los episodios de rebote atencional propios del deambular, la pulsión de lo arquitectónico, identificándolo con la apreciación de señas que demarcan, envuelven y referencian. Valery subraya el rebote atencional en la escritura, la pulsión de lo poético, que supone el encuentro con lo arbitrario que determina el sentido del obrar y, en consecuencia, el propio territorio de la obra.

Quizás lo arquitectónico sea en su origen la seña de la extra-vagancia, la envoltura de todo extrañamiento.

15. Invisibilidad. (28-10-20)

Hopkins decía el otro día, en una entrevista, que su popularidad le había privado en parte de invisibilidad. Recordé a Unamuno cuando dice: "los hombres no sucumbimos a las grandes penas ni a las grandes alegrías, y es porque esas penas y esas alegrías vienen embozadas en una inmensa niebla de pequeños incidentes. Y la vida es eso, niebla. La vida es una nebulosa. Ahora surge de ella Eugenia". ("Niebla". Ed. El País, 2002)

Hermosa visión. Todo niebla, en la ciudad, en todas partes. Hasta que las cosas o las personas se destacan de ese fondo confuso como figuras de luz. Eugenia para el protagonista de Unamuno, Hopkins para los que le han visto en alguna película.

La vida es siempre anónima o insignificante niebla hasta que, de ese fondo de invisibilidad se destaca algo, iluminado por el afecto o por la extrañeza, o por su memoria viva. Luego, esas figuras iluminadas, personas, espectáculos, lugares, se insertan en narraciones que las describen y diferencian definitivamente sobre el fondo indefinido originario.

16. Ricardo Santonja

> 8 de Agosto. Me he levantado hacia las 4 de la madrugada y he ido a pasear por la orilla del mar. Me he sentado sobre una roca a esperar que se hiciera de día. Cuando empezó a clarear, la luz no venía de arriba, sino de las rocas de los alrededores, como si estuviera oculta tras ellas y esperara la mañana para salir. Esta transfiguración de la materia, tan bella, tan irreal, hizo que olvidara las amargas reflexiones con las que suelen iniciarse todos mis insomnios.
> Cioran, "Cuaderno de Talamanca" (ed. Pretextos, 2002).

Hemos aventurado que, en el quehacer errático y tentativo en que consiste la tarea interminable de los artistas, se pueden distinguir, con cierta precisión, ubicaciones resonantes que jalonan una especial geografía de conmociones estimulantes. Hemos llamado a esas ubicaciones lugares genealógicos después de comprobar, hasta donde es posible, su entidad fenoménica genérica en distintas modalidades poiéticas. Entendemos estos lugares como situaciones simbólicas y metafóricas diferenciales, como ámbitos estacionales de especial patetismo. Y hemos distinguido entre ellos el que denominamos "lugar de las figuras de luz".

Ámbito que se abre paso después de haber entrado en el lugar de la niebla. Paisaje de resplandores, de fuegos, de focos de calor. De destellos, de grietas luminosas, de vacíos brillantes que trocean la oscuridad. Del amor en ciernes, de la determinación de amar.

Desde el lugar de las figuras de luz, incluido en la matriz de las tinieblas, abrir poco a poco los ojos supone volver al paisaje de las apariencias que obstaculizan y roturan el mundo. En el lugar de las figuras de luz se desvela la naturaleza envolvente de la arquitectura.

> Y para amar algo, ¿qué basta? ¡Vislumbrarlo! El vislumbre; he aquí la intuición amorosa, la vislumbré en la niebla. Luego viene el precisarse, la visión perfecta, el resolverse la niebla en gotas de agua o en granizo, o nieve, o en piedra. La ciencia es una pedrea.
> ¡No, no, niebla, niebla! ¡Quién fuera águila para pasearse por los senos de las nubes! Y ver el sol a través de ellas, como lumbre nebulosa también.
> Miguel de Unamuno, "Niebla" (ed. El País, 2002).

Un día, explorando nuestras figuras de luz me crucé con las de Ricardo Santonja. Nos reconocimos en la penumbra. Estábamos en el mismo emplazamiento temático. Y nos congratulamos.

En esta exposición, Santonja sigue insistiendo en el mismo emplazamiento enigmático donde el caos se descompone y el mundo se reorganiza. Y nos muestra obras que son imágenes del despertar de la apariencia, de la mirada que vislumbra su propio mirar cuando se asombra ante el milagro de la luz. Obras que nosotros entendemos muy próximas desde nuestra inquietud que explora los presupuestos de la arquitectura a partir del quehacer artístico.

17. Acelgas. (28-10-02)

Hay gentes que son como acelgas. O mejor, encuentro en la palabra acelga un especial encanto designador cuando lo aplico a ciertas personas. Yo tengo dos hijos acelga. Pero con la sola denominación de acelga no logro matizar sus estados comportamentales. Esto lo arreglo con calificativos. Inquieta, inconsutil, excitada, cósmica, insólita, insolente, insolvente, acelerada, descarada, suburbana, perentoria, insustancial...

Con esta extravagancia he logrado situaciones comunicativas muy interesantes ya que, en mi entorno, la "acelguez" es ahora una precaria seña característica que todos distinguimos con facilidad.

18. Nombres. (28-10-2002)

Hace tiempo que empecé a apuntar nombres que me resultaban curiosos, chocantes. Hoy forman una colección de sonoridades que quizás esperan la ocasión para desplegarse en singulares personajes narrativos. Los guardo y juego con ellos como si sus historias por escribir estuvieran contenidas en sus resonancias. Zacarías Nuez, Exuperancia Rumi, Rembrand Lopes Coelho, Medardo Rosso, Emerson Jodd, Edelvina Grupfer Tassi, Nairon Walding, Ethan Penn, ... etc.

19. Lugares (2). (29-10-2002)

El lugar es la arquitectura. La arquitectura de grado cero. Cualquier ámbito real o imaginario (metafórico, activo, emocional) señalable, demarcable, envolvente, reconocible, es un lugar.

Hay lugares poéticos, de acción (rituales), físicos, racionales, lógicos... etc.

Lo arquitectónico de los lugares es su demarcabilidad memorable. Su envolvencia. Su perentoriedad simbólica.

Hay lugares experienciales. Son el fundamento arquitectónico de la docencia. Los lugares de la participación son el fundamento de la vida política.

20. Acelguez (U. Seguí). (4-11-02)

Otro día, Javier leía sobre la acelguez. Yo soy un hijo acelga de Javier. Ser acelga consiste en un acto de fuerza, en un permanecer en contra, en consistir encontrándose encontrado. Este nombre lo recibió por primera vez un amigo, un incansable ser obsesivo y absurdo. Lo recibió precisamente por su extremada incongruencia. En este instante, uno de mis yoes se encuentra contagiado de este estado de eterna contrariedad, otros no. El semblante esquivo, la asimetría del rostro, son rasgos claros de una posible acelguez. Más tarde se estrenó una película, "El cara de acelga", cuyo protagonista era José Sacristán.

A pesar de su resistencia, Javier continúa hoy siendo una acelga, aunque su cara y sus modos hagan difícil desvelarlo. Su consistir estaría ligado a permanecer como una acelga velada, dormida, cenagosa, disuelta, cansada, indefinible.

Ayer su otra acelga cumplía 18 años.

21. Pachopa. (4-11-02)

Pachopa es una hija mía. La llamamos así desde que nació. Porque nos parecía una eufónica denominación para un ser cariñoso, dulce, simpático, entretenido y tierno. Como Platero, pero en niña. Con el tiempo identificamos a otras criaturas que, en algunos momentos, se "apachopaban", es decir, se entregaban a una dulce ternura. Desde entonces entendemos la "pachopez" como rasgo de carácter genérico, como generalización de un modo de ser que habíamos descubierto entre nuestros hijos. Los otros, los que son como acelgas, no muestran rasgos aparentes de "pachopez", son diferentes, de otra naturalidad. Ahora, nuestra Pachopa es un paradigma de persona comprometida con todo el sufrimiento de este mundo, pero siempre comunicativa y muy tierna, y usamos el distintivo de la "pachopez" con soltura, aplicándolo a los caracteres abiertamente cándidos.

Acelgas y pachopas. Son géneros de personajes de la vida, entre la cotidianidad y la fantasía. Como los cronopios y los famas de Cortazar. Provocan historias infinitamente matizables y controvertidas.

22. Un perro en Aravaca. (5-11-02)

Era un ejemplar de tamaño mediano, con la cara llena de pelos en punta alrededor de los ojos, y las orejas levantadas. Estaba de pie, encima de un banco de la acera y miraba con atención el interior de un bar situado en una esquina, al otro lado de una calleja. Miraba a través de la luna del establecimiento y, de vez en cuando, ladraba. Al pasar a su altura vimos que no estaba atado aunque sus movimientos encima del banco eran limitados.
Hicimos unos recados y volvimos a cruzarnos con él media hora después. Seguía en su posición vigilante e inquieta pero controlada. Entonces advertimos que esperaba a su dueño que tomaba el aperitivo con unos amigos y, al parecer, seguía las instrucciones estrictas que había recibido. Esperar allí, encima del banco, sin bajar al suelo, sin corretear. Sólo ladraba cuando reconocía en la distancia, a través de los cristales, los movimientos inciertos de su dueño.

He visto muchos y diversos perros en muchas partes del mundo pero éste era el primero que se comportaba como un entrenador de baloncesto en un partido.

23. El futuro proporciona poco aliento teórico (M. Cruz). (5-11-02)
El panorama artístico está detenido (F. de Azúa)

Son dos titulares de entrevistas publicadas en El País, la primera en Julio y la otra en Noviembre de 2002.

*

Manuel Cruz dice que hemos interiorizado que no hay un lugar teórico firme en el que instalarse. Que el futuro se ha esfumado hasta el punto de que hay autores que hablan directamente de su desaparición. Que hoy tenemos más recuerdos que ilusiones. Que la crítica artística es torpe. Indica que hay tres corrientes reconocibles en el siglo XX, la hermeneutica, la filosofía analítica y el marxismo, aunque parece predominar la hermeneutica. Señala que necesitamos un lenguaje proyectivo que asuma la voluntad transformadora que podamos tener, considerando que el orden que ahora existe es inestable.

*

Félix de Azúa, sostiene que el panorama artístico está detenido. "Después de las vanguardias históricas y, considerando la última vanguardia la Escuela de New York (informalismo-expresionismo abstracto), comienza una época de efervescencia a partir de los minimalismos y los conceptuales que abarca todos los años setenta y principios de los 80. A partir de ahí lo que viene después es repetición o, más bien, manierismo". Indica que subsisten inercias románticas (L. Freud, A. López, ... etc). Distingue entre Arte y artes y dice que las artes (poiesis ocupacional) funcionan bien y el Arte sólo tiene epígonos. Matiza que la época del acabamiento del arte se inicia con el minimalismo, cuando se asume que la pieza de arte es una mercancía como otras, sin rango religioso o metafísico superior (esa era la posición romántica). También dice que el arte no puede hacer crítica política aunque quiera. Señala que las exposiciones sobre maltratos, miseria, etc., son secciones mediáticas tratadas con un poco más de buen gusto, pero no dejan de ser una prolongación de los medios de formación de masas. No de comunicación, sino de formación. La distinción es de García Calvo que defiende que los medios no comunican porque son ámbitos pedagógicos de persuasión.
El comportamiento social ya no es individual sino masivo (como sostiene Negri, en "Imperio"). Por esto el arte sólo puede presentarse en operaciones amplias, ya que sólo puede divulgarse con grandes inversiones (económicas y políticas). Por fin, opina que los intelectuales tienen la misma función que los suplementos culturales. "Como los políticos no pueden decir que sólo creen en el dinero y el poder, anuncian que hay valores y, como no pueden apelar a la religión, apelan al arte, la cultura (folk), la gastronomía, los viajes, que son los temas que se tratan en los suplementos de los medios".

*

Hoy sólo queda la inercia lúdica de hacer obras. Hacer. Agitarse. Hacer observaciones, hacer crítica, anotar enfoques teóricos, con la confianza puesta en los hallazgos que el hacer proporciona. Sin esperanzas precisas en el futuro. Hagamos mientras podamos y protestemos mientras tengamos aliento. Luego, algo tendrá que pasar. O no. El mundo social se expande y naufraga en el Imperio. El mundo personal se sostiene en pequeños grupos que proporcionan conversación y consuelo y que aspiran a la promoción del suplemento cultural.

No hay salidas. Sólo cabe inventar algún servicio que tenga demanda en el mercado. O atenerse a algún trabajo que permita eludir la miseria. Y sí se puede, vivir, entregarse al placer que se encuentra en la agitación. Mirar, escuchar, desplazarse. Para nada. Para tener algo que contar. Sólo queda hablar, derramarse, contar historias.

24. Acabar, comenzar. (17-11-02)

Es difícil enseñar a empezar operaciones productivas. Parece más sencillo enseñar a acabar. De hecho se enseña así, a acabar, a resolver, a liquidar, a concluir. Quizás no pueda ser de otro modo. Los productos en ciernes, o a medio elaborar, son difíciles de significar, y la enseñanza opta por proponer imitaciones o resoluciones simplificadas que, con el proceso del aprendizaje, se van complicando.

Las tareas son eso, propuestas de acciones que deben de conducir a resultados bien definidos de antemano. La resolución de problemas también se basa en lo mismo, en usar una estructura acabada para alcanzar una conclusión consecuente con los datos.

A comenzar producciones se aprende en consecuencia a la concienciación de los pasos que llevan al acabado de las tareas, después de haber adquirido el hábito de la terminación. Luego, cuando ya se sabe proceder, se antoja estúpida la obsesión de la conclusión. Es más, en las tareas artísticas, lo primordial es actuar, recomenzando eternamente, sabiendo que el acabado es un accidente abreviativo que pone en suerte el propio proceder.

En el arte, concluir algo es un accidente que permite desatender la obsesión del recomenzar (rehacer, rectificar, reenfocar) al tiempo que lo terminado, como obra, ingresa en el circuito crítico donde lo abreviado se clasifica y se valora. He aquí el problema de la formación artística, que sólo puede ser tal cuando, abreviando muchas producciones, se empieza a concienciar el proceso, hasta que se vislumbra el constante proceder como desencadenante de la ocupación artística. El problema del acabado aparece cuando se instala como modo de producción general, como abreviatura del trabajo, como forma de entender la integración de los humanos en la vida social. Know how es saber terminar, por encima de tener la pasión por comenzar.

*

En las escuelas de arquitectura se enseña a entregar proyectos terminados. Se enseña a resolver propuestas de edificios, sin perder el tiempo en reflexionar sobre los procesos. También se enseña así a dibujar, mostrando ejemplos abreviados del producto formal a lograr.

Es posible que haya de empezarse así una formación tan compleja, pero no es justificable que se permita insistir en esta modalidad pedagógica cuando el alumno comienza a concienciar los intrincados caminos por los que debe de transitar en su oficio. Hay siempre un momento en el que la tarea general se puede descomponer en tareas parciales, que luego han de ser integradas, con misteriosos criterios, en unidades tanteadas a través de laboriosos procesos de ajustes.

25. Las cosas no dicen nada. (17-11-02)

Las cosas son mudas, herméticas, inconcebibles. Según Lacan las cosas son ajenas al significado. Para Rosset, lo real es fortuito, particular, único.

Las cosas no dicen nada. El mundo es radicalmente extraño, pétreo, rugoso. Las sillas, las piedras, las acelgas, los perros... son objetos misteriosos. Ellos callan, pero se nos atraviesan, se cruzan con nosotros. Están ahí obstaculizándonos. O permitiéndonos su manipulación. Pero guardan silencio.

Para que parezca que dicen algo tenemos que ser nosotros los que hablemos por ellos. Los que, monologando, digamos cosas como si las dijeran los objetos o los seres otros, en su radicalidad de extraños.

El decir de las cosas es nuestro decir frente a ellas, es nuestro decir avergonzado que disimula su proveniencia.

Las cosas no dicen nada, pero nosotros las envolvemos de palabras para que no nos atormenten con su extrañeza. Las envolvemos con palabras y percepciones hasta que parece que las comprendemos, sin que ellas puedan oponerse, indiferentes, a nuestros manejos.

Pero hay objetos y objetos. Algunos no permiten que nos acerquemos y otros no pueden oponerse a nuestra manipulación.

Así, hay objetividades que usamos para hacer cosas, otras que se dejan de-formar con la intermediación de las manos o de utensilios (cosas usadas para modificar cosas) y otras no sirven para hacer nada más que mirarlas y hablar y hablar.

Nuestro manejo es la envolvencia, envolverlas en nuestros movimientos, en nuestros monólogos y en nuestras percepciones, siempre constituidas por sensaciones y palabras.

De la naturaleza de nuestra proyección envolvente frente a los objetos y de la capacidad de resistencia al manejo que las propias cosas exhiben, se deduce su clasificación (su naturalización). Una envolvencia singular frente a los objetos es dibujarlos, o fotografiarlos (reproducir su apariencia), como también lo es someterlos a pruebas organolépticas o reactivas, o a diversas trans-formaciones de su con-formidad.

De una obra de arte sabemos que ha sido hecha por alguien, que está ahí, que se puede contemplar, que se parece más o menos a otras, que tiene un valor comercial, que tiene valor simbólico, que se usa para caracterizar épocas o situaciones sociales, para prestigiar a grupos, y algunas otras cosas más. Y podemos revestir su configuralidad con operaciones y palabras. No sirven para comer, ni para barrer, ni para nada transformador, pero sirven para imaginar su génesis y para fantasear con las intenciones e incompetencias de su autor. Si el que contempla las obras de arte tiene un discurso adecuado, las podrá envolver. Y si tiene inquietudes y experiencia artística, las podrá emplear como un espejo donde se reflejen sus preocupaciones operativas. Pero las obras de arte siempre permanecerán mudas.

26. Steven Pinker. (17-11-02)

The blak slate (MIT, 2002)

Discípulo de Chomsky. Sostiene que el lenguaje es un órgano cerebral innato.
¿Cómo los hábitos comportamentales?
Un órgano complejo, un órgano compuesto de la integración de áreas cerebrales, incluidas las dedicadas al análisis de los sonidos, al control del aparato vocal y a las representaciones de las acciones de uno mismo y de los demás.

Quizás la hipótesis de Colli que plantea como unidad básica cognoscitiva la propia representación, que se activa con la expresión y se matiza hasta fabricar el objeto y el sujeto, sea homogénea (homeomorfa) con esta hipótesis Chomskyana.

El órgano lenguaje es un órgano conectivo extendido por todo el cerebro.

Muchos atribuyen la estructura de la mente humana a una entidad autónoma (y externa) llamada "cultura", o "sociedad", o "lenguaje" (en sentido saussuriano se distinguiría entre lengua y habla), y rechaza apasionadamente cualquier sugerencia que atribuya al cerebro ninguna estructura determinada (tabla rasa).

Nuestro cerebro tiene 100.000 millones de neuronas, con mil millones de conexiones sinápticas que se constituyen a partir de 40.000 genes.

Hoy lo que sabemos es que el sistema funciona de ciertas maneras, y aventuramos que los subsistemas se especificaron por la selección natural para resolver problemas concretos.
Incluso hay que aventurar que la estética tiene fundamentos genéticos. Como la lógica, la matemática, la causación explicativa, etc.

Jesús Montesin (comentario)

Desde Pico della Mirandola hasta los conductistas y existencialistas, pasando por idealistas y marxistas, se ha pensado que la especie humana carece de naturaleza, que somos pura libertad e indeterminación, que venimos al mundo como una hoja en blanco. Somos indeterminación que puede hablar.
Marx pensaba que la naturaleza humana es simplemente el resultado de las relaciones de producción. Según Sartre los hombres son libres de elegir su propia naturaleza.

La genética y Chomsky vienen a sostener que hay órganos bióticos que determinan y limitan la capacidad de elección.

27. Dibujar Poesías. (29-11-02)

Recuerdos (1)

Lo recordaba Mery hace unos días. La alumna que iba a verla a la librería y le contaba que no entendía nada de lo que debía de hacer en las clases de Dibujo. "No me dicen lo que tengo que hacer, no sé lo que quieren que haga. Y si a mí no me dicen con claridad lo que tengo que resolver me angustio y me bloqueo". Dice Mery que la visitaba con frecuencia y ella la atendía porque le parecía una persona entrañable. "Hoy me han hecho tocar una cosa blanda que no podía ver y me han dicho que dibujara algo teniendo presente la sensación recibida". Mery la confortaba sin más. Le decía que leyera. Que intentara disfrutar. Que hablara.

Después de algún tiempo la alumna llegó radiante. "Hoy he disfrutado. Leímos un poema. Y yo dibujé algo que no puedo explicar. Mi mano iba sola, me llevaba. Me salió un dibujo extraño, que mis compañeros admiraron". Un mes después la alumna era otra, llena de euforia. "Ya sé, ya he entendido. Lo que tenía que hacer no estaba fuera. Lo encuentro haciendo. Me sale sin saber cómo".

28. El espíritu de la gallina. (29-11-02)

Recuerdos (2)

"Yo aprendía contigo. Qué tiempos. El espíritu de la gallina". El espíritu de la gallina fue una frase docente, que se ha instaurado como una marca, como un eslogan caracterizador de una pedagogía que hacíamos hace años. Ninguno de los que evocan el tópico vivió la situación, pero la recuerdan, la contienen como un señalamiento curioso e impreciso.

Podía ser el curso 1976-77, en la unidad de Representación de seres vivos se solían proponer animales como modelos. Se preferían los conejos y las gallinas porque los cuidaban los bedeles y luego, al cabo de la semana, se los merendaban. Los animales se soltaban en el aula con alguna sujeción para que no escaparan. Al inicio de las sesiones los animales extrañaban el lugar y se movían como locos tratando de escapar. Luego se iban serenando y acababan acostados. Al comienzo de una de esas clases un alumno se desesperaba "No puedo dibujar porque ese bicho no se queda quieto". Se le dijo que en eso consistía el aprendizaje, en dibujar un ser que se mueve, un modelo al que no se puede observar con detenimiento. "Dibuja la impresión que te produce su agitación". "Invéntate una gallina moviéndose. Ensaya trazos, tantea gestos..." "Pero, es que no puedo fijarme bien, no veo como se mueve". "Pues siéntete gallina, siente en tí sus movimientos, no la mires, dibuja a partir de las tensiones que notes en ti"..."?".... "No te preocupes en que se parezca". Las cosas que se mueven y cambian se dibujan así, inventándolas tentativamente con trazos diversos.". "¿Entonces tengo que dibujar sus tensiones. Tengo que dibujar su alma?... "Sí, dibuja el espíritu de la gallina". Al cabo de la sesión todos dibujaban gallinas. Desde ese día, cuando se sacaban las gallinas de su corral para ser dibujadas, todo el mundo decía en voz alta "Hoy hay que dibujar el espíritu de las gallinas".

29. La mente en blanco. (2-12-02)

Recuerdos (3)

En la unidad de "expresión pura" se trataba de explorar el informalismo o expresionismo abstracto. Era una unidad disolutoria, antirepresentativa, que intentaba familiarizar a los alumnos con el dibujar sin propósito. Con el dibujar como marcación de movimientos del cuerpo. El grado cero del dibujar. Lo contrario a buscar parecidos, a describir referentes. A los alumnos les chocaba aquella tarea, que no se podía valorar objetivamente y que reclamaba de ellos decisión sin reflexión. Solían preguntar cómo debían de motivarse para arrancar. Se les recomendaba visitar exposiciones de informalistas españoles (El museo de Cuenca) y leer las pocas cosas que había de la escuela de New York. Las clases solían ser "informales", irónicas, descreídas, hasta que alguno encontraba alguna vía de autosignificación en el dibujar informe. Alguien descubrió una fase heurística que prosperó. "Hay que dibujar con la mente en blanco, sin pensar en nada". La indicación equivalía a dibujar la nada, a divagar, a errar sin preocupación. Pronto se puso en crisis la frase ¿cómo se podía lograr no pensar en nada?. Parecía razonable situarse contra la representación, intentar dibujar evitando las convenciones representativas, pero no parecía posible detener el pensamiento, alcanzar el silencio interior respecto a las palabras y a las imágenes. Se recurrió a Bachelar en "El aire y los sueños" donde habla de la experiencia onírica del vuelo, de la dinamicidad imaginaria que borra las formas reduciéndolas a impulsos libres, misteriosamente activos. Esta indicación presuponía una imaginación sin formas, pero resultaba difícil de practicar. Algunos profesores recurrían a la música para inducir una danza gestual en el papel.

Poco a poco "la mente en blanco" se consideró un incentivo confuso, impreciso y la "expresión pura" se agotó como ejercitación gráfica. Hoy, décadas después, se está recuperando el objetivo de una pedagogía informal a partir del lugar poético de la tiniebla, en el que las imágenes desaparecen simplemente porque en la oscuridad no se puede ver nada.

30. ¿Una arquitectura?. (5-12-02)

Se presentaba en el Salón de Actos el proyecto y el estado de las obras del nuevo Aeropuerto de Madrid. La primera imagen que se mostró era una Sección confusa de un edificio bajo una línea sinuosa que lo cubría. Luego fue una planta rectangular enorme, rematada en una extensión posterior perpendicular que conectaba la parte rectangular con un gran aparcamiento, y un eje subterráneo, también perpendicular a la zona rectangular que, por el frente, atravesaba una gran extensión asfaltada para el trasiego de los aviones. De este eje emergían pequeños edificios terminales paralelos al principal, a distancias regulares entre sí y entre el primero y el edificio principal. Luego se mostró otra sección transversal, a mayor escala, del edificio bajo la sinuosa cubierta. En este dibujo se apreciaban las diversas plantas superpuestas (tres o cuatro) por donde se organizan, en los distintos planos, las circulaciones diferenciadas de los usuarios y los equipajes. El presentador, Simón Smitson, hablada de la complejidad del conjunto, de la enormidad de su producción, y de la extraña sutileza de la gran cubierta ondulada, soportada por una estructura independiente. Mostraba fotos de la obra en obra, la mayor construcción de Europa, en las que aparecían los trabajos en realización y los rincones habilitados por los operarios para comer y relajarse, al abrigo de la estructura en progreso. Fotos de los tajos, de los materiales acumulados, de la maquinaria, junto con imágenes de botijos, máquinas de bebidas y rincones de descanso resueltos con muebles precarios hechos con madera de encofrar.

También intervenía Aurora Galán. Cuando comenzaron a pormenorizar la solución de la cubierta, que era una evolución de otras cubiertas diseñadas por R. Rogers, nos hablaron del conjunto de cientos de técnicos que intervenían en la solución circunstancial de los infinitos detalles que iban apareciendo en todos los rincones de la obra. Eran un ejército de profesionales realizando un cadáver exquisito desmesurado, trabajando en grupos para rellenar de concreción las partes discretizadas del total que a cada equipo le correspondían. Claro, bajo la supervisión del grupo director (o de los grupos directores) que vigila y autoriza las propuestas para que su inclusión en el cadáver no desvirtúe el esquema formal definidor: la sección con la cubierta sinuosa sobre la enorme planta.

Los asistentes preguntaron por los cierres laterales, por el acondicionamiento del aire, por el comportamiento medioambiental de la cubierta y por la sostenibilidad del conjunto. Los presentadores contestaron imprecisamente, ya que a ellos no les correspondían esos aspectos (unidades) del cadáver. Hubo sus más y sus menos. Luego, terminó la sesión sin que nadie adoptara ninguna postura crítica arquitectónica.

A la salida algunos teníamos la impresión de que esas enormes construcciones sobrepasan la escala en la que las obras pueden someterse con inmediatez a la reflexión crítica. ¿Ocurrirá lo mismo ante toda enormidad artificial? ¿O será que la crítica arquitectónica ha desaparecido, como toda crítica plástica, reduciendo las obras a su insólita entidad de realidades herméticas (ininterpretables), o a su mera identificabilidad como objetos singulares reconocibles por sus imágenes fotográficas?
El propio Simón S., jugó con sus diapositivas a señalar las anécdotas humanas en el interior de la obra, con más pasión y elan poético que cuando mostraba lo arquitectónico del empeño edificatorio. Estos aspectos los mostraba con estupor, con cierta lejanía, sobrepasado por la complejidad del proceso productivo, aunque con el orgullo de formar parte decisoria de un proyecto ganador en un concurso. El énfasis descriptivo de su presentación se condensó recurrentemente en la arbitraria cubierta, que parecía concentrar la esencia ideativa, la señal de marca, de la propuesta.

*

Un aeropuerto es un típico "no lugar", un contenedor destinado a abrigar el tránsito de viajeros y bultos, atendidos por empleados que trabajan todo el día en áreas delimitadas incluidas en el contenedor. Los viajeros que parten, llegan inquietos, tienen que orientarse, desplazarse cargados, resolver sus reservas, facturar sus equipajes, pasar controles, localizar y dirigirse a los embarques, aburrirse agitados hasta el aviso de salida y, luego, acceder a la aeronave, en fila india. Todo un programa de actividades paroxísticas en cuyo desarrollo la arquitectura desaparece disuelta en envoltura imprecisa. Sólo cuando el viajero hace cola y cuando, aburrido e inquieto, espera, sentado o de pie, puede mirar a su alrededor y hacia arriba y descubrir el techo y sentir el vacío acondicionado global. Los viajeros que llegan no tienen nunca nada que mirar, salvo el camino que les conduce, atravesando los controles y la recogida de equipajes, al exterior. Estos viajeros circulan por canalizaciones diferenciadas en niveles inferiores desde los que la gran cubierta no se puede ver. Los trabajadores van a lo suyo, en el interior de pequeños locales incluidos en el gran

contenedor, algunos en los niveles inferiores del edificio y otros bajo la gran cubierta, que sólo pueden mirar directamente cuando se desplazan o cuando se distraen de su trabajo.

De esta elemental reflexión se deduce que el énfasis arquitectónico del conjunto se ha puesto en la presencia de un inmenso elemento envolvente intranscendente (¿o inconveniente?) para el uso, y casi siempre invisible para el usuario, que cobra su fuerza como pura imagen cuando se le escruta o se le fotografía. Hemos de pensar que se está fabricando un objeto de diseño sin arquitectura, o con todo el énfasis arquitectónico concentrado en una cubierta fotogénica, expresión de la capacidad tecnológica para resolver cualquier capricho formal y cualquier eventualidad acondicionadora, al margen de su sostenibilidad.

Es un edificio que no se puede criticar arquitectónicamente porque no tiene arquitectura. Sólo es rígida obra gruesa recubierta de decoración incidental, rematada con una cubrición sorprendente, delirante, que busca la imagen de marca de su ideador. Un edificio insignificante, pero con un sombrero peculiar, banalmente retórico, dispuesto como mera propaganda en la sociedad tecnológica de mercado.

31. El grado cero de la arquitectura. (12-12-02)

Un lugar para el silencio, Aniceto, y un lugar para la oscuridad

Había que proyectar un lugar de descanso en el interior de ARCO. Eran un grupo de alumnos que querían ser tutelados para poderse presentar al concurso. Hablamos de proyectar arquitectura. Empezamos demarcando lo que no se quería proponer. No se quería hacer un recinto con butacas. No se quería un lugar elevado donde retirarse del barullo. No se quería tampoco un mero rincón con distinta moqueta. Se rechazaba hacer una escultura (ni amable ni agresiva) para apoyarse en ella.
Parecía más interesante pensar en la invisibilidad. Algo que no se viera.... Pero algo que sorprendiera. Algo que no fuera visto pero que se notara, que alterara la atención, que dislocara el acomodo de la rutina de una visita a una exposición.

De la negación de características y situaciones convencionales, aparecía un rasgo indefinido e inquietante que se transformaba en desencadenaste vacío del proyecto. Había que rastrear la esencia radical de lo arquitectónico, la arquitectura misma en su grado más básico e inasible. Arquitectura como extrañamiento, como diferencia, como envolvencia, como aquello que hace resonar la significatividad, como lo que enmarca, como lo que contextúa. La pura envolvencia resonante que extraña y suspende el flujo del transcurrir.

El desencadenante imaginario del proyecto se concretó de repente. Una cáscara invisible que marcara una diferencia sensorial radical. Un lugar en el que se oyera y se oliera distinto, sin ningún obstáculo visual. El grupo de alumnos asumió la tarea de indagar los productos técnicos a disposición capaces de lograr el objetivo marcado. Al cabo del tiempo habían encontrado un techo tecnológico de patente extranjera que anulaba las ondas sonoras bajo su proyección. Luego, con barreras de aire, pensaban configurar un recinto atmosférico aislado donde se podían activar otros olores.
Con estos elementos se construía un recinto natural, sin barreras visuales, que, colocado en medio de la zona de paso, constituía una trampa contextual. Nadie lo advertiría, pero, al atravesarlo, todos se extrañarían del denso silencio del enclave, y de su olor.

Quizás este era un camino para retomar la arquitectura. Comenzar por la disección de la experiencia arquitectónica en sus situaciones radicales primarias.

*

En las clases de Dibujo Avanzado, otro grupo de alumnos había propuesto un trabajo de la misma naturaleza. Se llamaba Aniceto y consistía en inventar la historia y los entornos de un personaje desconocido del que se habían encontrado vestigios en un contenedor de basura. Los vestigios son cuadros firmados por él (Aniceto). Una colección de decenas de retratos abandonados como detritus, objetos arqueológicos de una personalidad misteriosa. Aquí el trabajo consistía en conjeturar, situacional y narrativamente, una o varias historias donde los cuadros abandonados de Aniceto tuvieran sentido social y artístico. Se trataba de aventurar envolvencias, escenarios mundanos y aventuras artísticas que enmarcaran con sentido narrativo los retratos encontrados en un barrio de Madrid, en el otoño del 2002.

La tarea, aparentemente fantasiosa, pronto se entendió como una reflexión arquitectónica originaria, entendiendo lo arquitectónico como lo fundante de cualquier situación de parada frente al mundo, en la medida en que la parada prepara, dispone y determina para la acción comprometida. Inventar a Aniceto era aventurar un personaje en el interior de un mundo, o inventar un mundo en el que el personaje Aniceto, parado y en acción, tuviera sentido.

Madrid, un barrio periférico y Aniceto. Alguien que tira parte de su obra. Porque la rechaza, porque ahora está empeñado en otra aventura. Hay un lugar físico donde trabajó Aniceto, y un lugar cultural, y un lugar social, y una trayectoria vital. Y otras obras derivadas de las desechadas. Si Aniceto hubiera muerto y sus herederos hubieran tirado sus mediocres obras de amateur, la historia sería distinta, más circunstancial, más neo realista. El trabajo se podía entender como la confección de un guión de cine donde los escenarios y el atrezzo son singularmente importantes. Podría ser, porque la arquitectura, como respuesta a demandas, sólo tiene sentido proyectivo si se articula en historias conjeturadas.

Aquí, como siempre que se proyecta, la arquitectura es el marco (contexto) donde poder albergar con sentido las conjeturas vitales de un grupo humano en tanto que grupo social al que no podía no pertenecer Aniceto.
Otro camino para acercarse a la arquitectura en su grado más básico.

*

En las clases de Dibujo (Dibujo para proyectar) se propuso proyectar un ámbito para mostrar "las figuras de la luz". Una sala para proponer la oscuridad como matriz de la arquitectura, entendida como pura envolvencia. El juego radical entre la oscuridad y la luz, entre no ver por falta de luz y no ver por su exceso, por deslumbramiento. Una exploración de la amplitud (el lugar) sin visión. Del espacio arquitectónico como recinto, como clausura resonante con la radical exterioridad de la noche y el día.

La ejercitación produjo enseguida la advertencia del movimiento y del reposo, de las sensaciones auditivas, táctiles y atmosféricas como componentes del lugar arquitectónico, y condujo a la reflexión acerca de las situaciones externas en que un lugar puede aparecer como experiencia envolvente de la oscuridad.

*

Todos estos ejercicios han apuntado a una especie de anatomía de los fundamentos de la arquitectura. Quizás un camino para ejercitarse en la arquitectura, al margen de las modas formalistas sobre las que se suele plantear la enseñanza en los cursos básicos de las escuelas.

Hay un modo de acercarse a la arquitectura, entendiendo sus productos como objetos técnicos configurados desde la distancia exterior. Y otro modo, basado en el entendimiento y la vivencia de la arquitectura como envolvente de las acciones, con capacidad para facilitarlas o entorpecerlas, con entidad para contener y asombrar. Desde el interior, sin distancias preventivas. Pueden ser dos modos complementarios de visión, pero indispensables y, probablemente, indivisibles

32. "Las experiencias artísticas" (1). (1-1-03)

De la lectura de Perniola (El arte y su sombra)

Parte de considerar el arte como "arte en progreso" identificando sus nuevas manifestaciones y señalando las experiencias que provocan.
Caracterizar las experiencias supone acotar el campo artístico y connotarlo teóricamente. Describir la naturaleza de las obras y perseguir la conmoción que plantean o presuponen.

En este estudio Perniola parte de la designificación (la insignificancia en progreso de Castoriadis) del arte, indicando que hoy las obras se abordan sin ninguna consideración acerca de los procesos, las posturas y la reflexión teórica y crítica. Afirma que esta actitud prescinde de la condición de existencia de la obra de arte y de la densidad y complejidad de lo real. Sostiene que el establishement artístico niega que en el arte democratizado (banalizado) haya conflictos, niega la sombra del arte. Sólo se considera el arte a la luz de sus presentaciones sociales como obras bien determinadas, sin ninguna profundidad.
*
Propone reflexionar sobre las siguientes experiencias vinculadas al hacer artístico y su incardinación social.
-El retorno del realismo. Lo real como idiocia.
Esta es una experiencia filosófica-artística.
-Sobre la obra y el placer. El texto y el goce. Lo neutro y la epojé.
Esta es una experiencia ética y cognoscitiva sobre el hacer y el comprender.
-Sobre la disensión y el conflicto. (Warhol).
Esta es una experiencia ética.
-Sobre la narración y la verdad.
Esta es una experiencia práctico-poiética y ontológica.
-Sobre el anti arte, el resto y la cripta
Esta es una experiencia psicológica.
*
La aventura artística tiene dos tendencias.
1.- La celebración de la apariencia, el alejamiento de la realidad. Recupera las formas tradicionales, se alía con los medios. El espectáculo. Esta tendencia considera la actitud estética como catarsis y desrealización. Solemniza el pensamiento débil.
2.- La dirigida hacia la experiencia de la realidad. Busca en el arte una percepción más fuerte e intensa de la realidad. Es la irrupción de lo real en el mundo del arte. La exposición directa del sexo y de la muerte. Se busca la experiencia perturbadora. Asco y abyección. Repulsión y atracción. Miedo y deseo. Es la hora del cuerpo penetrado.
Realismo como encuentro de lo inorgánico y lo orgánico.
*
El realismo extremo (grado cero de la teoría) pretende mostrar lo que existe sin mediación teórica. Lo real como aparición, como choque, como conmoción. Se busca la disolución de la mediación. Este entendimiento de la realidad viene de Schelling, Pareyson, Zizek, Lacan, Kolnai.

La realidad de Schelling es la exterioridad radical. Lo intransitivo, lo inmemorable, lo infundado. Para Pareyson es lo opaco, lo recalcitrante al pensamiento e impenetrable a la razón. Hay incompatibilidad ontológica entre lo real primordial y la razón. Para Lacan lo real (por oposición a lo simbólico y lo imaginario) es ajeno al lenguaje y a la dimensión simbólica. Lo real es lo que no se puede simbolizar ni imaginar.
El encuentro con lo real genera angustia y trauma (Hall Foster).
H. Foster utiliza trauma como noción para el arte actual, que sitúa al espectador ante algo terrorífico y abyecto. La experiencia entonces es el asco. Kolnai indica que el asco se orienta al exterior. Asco como contigüidad, como contaminación. El asco es una utilidad orgánica exagerada que se dilata más allá de cualquier límite y se homogeniza. Lo asqueroso corrompe todo lo que entra en contacto con él (la ciénaga definitiva).

¿Puede lo real identificarse con lo asqueroso?. El asco prima sobre el gusto. Pero el asco está entretejido con la utilidad que no se puede considerar como manifestación de lo real. La muerte lucha contra la forma. El trauma se relaciona con el desposeimiento y con la pereza. La estupefacción.

La experiencia de la estupefacción, del asco, rompe el límite de la interioridad, que se derrama en la exterioridad, en la muerte, con la desgana melancólica de la pereza.

La idiocia indica el carácter fortuito de lo real (Rosset). Idiocia quiere decir sin razón, estúpido, pero viene del griego donde quiere decir singular, único. La actividad interpretativa consiste en hacer salir lo real de su singularidad irreductible introduciéndolo en un proceso. La producción de significados es un valor añadido a lo real a través de una proyección imaginaria. Con este mecanismo de envolvimiento captamos lo real mediatizado, quedando lo real como idiocia manifiesta en ciertas situaciones (cuando estamos borrachos o desilusionados)

La idiocia es lo real sin interpretación, lo real advenido sin previo aviso, sin postura.
Lo real como susto. También la imposibilidad de la interpretación (el cadáver exquisito, la colaboración) lleva a lo real. Y la extravagancia, que dispone la realidad como diferencia. Pero la realidad nunca está desprovista de mediaciones (imaginario colectivo), por lo que la experiencia radical de la realidad sólo puede entenderse como un corte, como un distanciamiento (o inadvertencia) de la mediación inevitable. La idiocia es, o una patología del conocimiento, o una actitud experimental temporal.

El arte puede verse como una vía hacia la idiocia (hacia la anulación de la interpretación). Como una desgarradura mediática de la realidad. Musil notificaba dos tipos de estupidez. Una sencilla e ingenua que procede de cierta debilidad de la razón (ligada a la poesía y el arte) y la otra que es la pretensión de captar lo real sin mediación. Si la estupidez es la inadecuación respecto a la funcionalidad, su ejercicio está ligado al arte.

Aquí se señala al arte como experiencia directa, como ejercicio contra la interpretación (¿como expresión?), como camino creativo de la extrañeza.

En la comunicación provocativa (propaganda) se crean imágenes que se desgastan y desaparecen apuntando a una realidad tapada por el simulacro. Lo imaginario recubriendo la realidad. Lo imaginario "capta", fascina y aprisiona, seduce y anula (Lacan).

*

Así ocurre que la experiencia artística se puede identificar con ese estado en que la realidad asoma sin mediaciones. Es el estupor de la razón (Schelling) que es aturdimiento, estupefacción y éxtasis. Enajenación.

Pero el arte no puede disolverse en la comunicación porque tiene un núcleo incomunicable. En esto es afín con lo real. El estupor de la razón ante lo real también es éxtasis, enajenación.

Lacan usa la noción de alteridad. "El otro grande", la alteridad irreductible a las proyecciones del imaginario (el lenguaje y la ley). "Lo otro pequeño" es la cosa en su realidad irreductible al lenguaje. El realismo artístico pretende alcanzar lo otro pequeño como esplendor. Objeto como agalma que quiere decir don, imagen de la divinidad. Viene del verbo agallo que quiere decir glorificar. Semblante del ser. El amor se dirige al semblante y se relaciona con el goce.

La psicosis y las alucinaciones (delirios) se imponen como si pertenecieran a lo real. Se producen por perclusión que es la expulsión del inconsciente. La psicosis no nace del rechazo de lo real, sino de un vacío en el orden simbólico. La extimidad es una exterioridad que atraviesa la antítesis entre interno y externo.

Es esta una explicación de un estado del sujeto en el que el inconsciente se oculta y los fenómenos vinculados a la totalidad rompen la frontera entre lo interior y el exterior. El recubrimiento simbólico se desarticula. Algo parecido pasa con los fenómenos de discontinuidad epiléptica (ausencia o desaparición de Virilio).

*

La diferencia nace con Nietzsche, Freud y Heidegger como rechazo a la conciliación estética de las doctrinas clásicas (Kant y Hegel).
La diferencia aparece en las experiencias insólitas y perturbadoras. Se relaciona con los estados psicopatológicos y místicos.

Heidegger indica que la estética forma parte del pensamiento acerca del olvido del ser.
Le siguen Blanchot, Bataille, Kossowski.... Barthes ("El placer del texto") busca el nexo entre placer y obra desde la experiencia de la diferencia. Más allá de la obra descubre el texto. El goce engloba lo desagradable, lo aburrido y lo doloroso. Implica la desaparición del sujeto. El goce es un exceso ligado a la sexualidad, es una perversión sin finalidad. El goce aproxima la estética al cuerpo.

El goce es una reducción en el límite, en que exterioridad e interioridad se funden. El goce es una expansión del borde o una identificación de todo en el límite (el cuerpo).

El texto se puede sentir como cuerpo. El texto es irreductible al diálogo entre sujetos. Es algo intransitivo, paradójico. Es independiente de la subjetividad de quien habla o de quien escucha. Se pasa del "yo siento" al "se siente". La sensibilidad se disloca en el espacio neutro del texto.

L. Irigaray indica que el texto de Barthes no abandona del todo la objetividad. Distingue entre representación y figuración. El texto como representación tiene un carácter mediador (entre sujeto y objeto). El texto como figuración es un modo de aparición inmediato próximo a las cosas (a su esplendor). El texto como figuración entra en el horizonte de la diferencia.

¿Cómo se llega al impersonal "sé siente"?. La epojé. Epojé es suspensión de las pasiones, de los afectos subjetivos. (Dejar ser al ser). Los afectos son cuatro: placer, dolor, deseo y miedo. La suspensión de la epojé es una ebriedad sobria, un sentir a distancia. La epojé borra el borde, la separación entre el yo y el no yo, entre lo interno y lo externo, entre lo humano y las cosas.

La epojé es la actitud, la situación de lo insípido, de la extrañeza, de la distancia que aproxima, la disolución del límite.
En la epojé aparece la experiencia del "se dice" de un decir que no dice (Blanchot). De la obra que se manifiesta autogenerada

Epojé cognoscitiva- fenomenología, escepticismo
Epojé moral-estoicismo
Epojé sexual – la sexualidad inorgánica. Lo neutro.
La sexualidad neutra es la excitación que hace percibir a los seres como cosas y viceversa. Necrofilia, ciborg, sex shop.
Con la epojé percibimos nuestro cuerpo como cosa (los masajes orientales). Salgo de mí y sitúo mis órganos y mi sentir en algo exterior. Me hago diferencia. Realismo psicótico. Me convierto en lo que veo, siento o toco. Desaparece la mediación. La música es sonido, el teatro, acción. No hay imitación. El realismo psicótico es el extremo del naturalismo de Dilthey como modo inmediato de captar la realidad.

Kristera llama a esta experiencia la abyección. Abyección como derrumbe de la frontera entre interior y exterior.
La abyección es evacuación de contenidos internos (orina, sangre, esperma) que desborda la identidad subjetiva. Abyección: hostilidad respecto al mundo y al cuerpo considerados como impurezas.

Lo bello extremo es la raíz de la estética de la diferencia (lo bello extremo está en lo neutro y en la epojé). Lo neutro como mantenimiento del conflicto (como conflicto mantenido). Lo neutro no es la doxa. Neutro es fuerte y activo. La búsqueda y sostenimiento de los conflictos verdaderos.

*

Lo postmoderno es una inmovilización de un conflicto con lo moderno. Una neutralización. Conformismo y cinismo. Inmoralidad sin pudor. Lo postmoderno es una anámnesis de lo moderno. Travestismo (Warhol) y deslegitimación del arte, en busca de la diferencia sexual, la banalidad y el dolor.

*

El cine pone a prueba la capacidad de relación entre las imágenes y las palabras.
La metáfora fílmica de Deleuze (El pliegue) ¿Tienen algunas imágenes autonomía conceptual? Debord lo duda.
Las experiencias de la privación del oído (Philibert) y de la vista (la ceguera) se compensan con miradas filosóficas.

Los críticos hacen la competencia a los artistas. Benjamín señala la cosificación del arte, el sex appeal de lo inorgánico.

Heinich interpreta el arte contemporáneo como una transgresión de las fronteras, como una ampliación de su territorio. Hoy el valor artístico está en el conjunto de las conexiones a partir de un pretexto (el objeto). Promueve una hipermitificación. Exagera la singularidad del artista y disuelve los contornos de su personalidad. Cinismo generalizado.
Heinich sostiene que el arte está próximo a la filosofía. Ve el nihilismo como un infantilismo, ya que sólo los niños están sometidos a la necesidad de justificarse (Bruner).

La acción sin justificación es otra experiencia disolutoria. Epojé aplicada a los actos propios.
Disolución de la responsabilidad. Lo inorgánico y casual cubren la conciencia. No hay implicación ni compromisos duraderos. Todo es eventual. Cierta forma de insignificancia.

*

Se considera el texto filosófico como texto literario.
El situacionismo propone un rechazo efectivo del mundo del arte. Reforma antiestética.
El arte se transforma en teoría revolucionaria.
La situación es lo contrario del espectáculo. El espectáculo es una relación social mediada por imágenes.
La situación es un evento, una dimensión del acaecer, experiencia del presente que hace coincidir libertad y destino.
Acción pura. Interacción sin pensamiento. A la contra del espectáculo. Acción que es sentida (no pensada) como un acontecer para uno mismo.

Amatía es error. Tyché es logro, fortuna que diferencia la realidad del razonamiento. Tyché es la suerte, los casos de la vida.

El evento ocurre cuando, atravesando los límites del exterior, nos situamos más allá de nuestra persona. Cuando acción y resultado práctico se superponen.
No hay evento sin ejercicio, ni situación sin repetición. La situación es un tránsito de lo mismo a lo mismo mediante el cual aparece una diferencia radical.

De esta estética del evento nace la idea de arte como ejercicio (como en el estoicismo)
Carchia señala que lo que cuenta en el pensamiento estoico no es la obra de arte, sino el ejercicio, es decir, el proceso que conduce a la misma, el movimiento productivo que realiza.

*

En el arte conceptual se aproximan arte y filosofía. Si con Debord el arte parece terminar en la filosofía, con Kosuth la filosofía parece terminar en el arte.
Conceptuales y situacionistas rechazan la forma. Lo que cuenta no es la obra sino la reflexión sobre la naturaleza del arte. El arte consiste en ampliar la noción de arte.

El artista contemporáneo vive expuesto al riesgo de que la verdad aportada por la propia experiencia sea irremediablemente eclipsada por la fisicidad de las obras.
Si lo esencial del arte es la actividad del artista, las obras no son más que un residuo físico, un resto de algo que es mucho más importante (Kosuth).

El artista conceptual asume las funciones del crítico y se dirige a un público de artistas. Kosuth: Las obras de arte son proposiciones analíticas. Arte como Tautología sin resto.
El resto del arte institucionalizado es el gran público al que el arte ultraja.

*

El resto en la experiencia artística es aquello que se opone y se resiste a la homogeneización, al consenso, a las tendencias a reducir la dignidad del arte.

Abraham y M. Toro presentan las nociones de luto y melancolía. El trauma de la pérdida puede ser superado por una extensión de los intereses del yo (introspección). Pero hay otro proceso, la incorporación. En la incorporación algo se instala en el interior del Yo. Lo que se instala es una entidad psíquica extraña, autónoma, desconocida para quien la porta. Es una especie de inconsciente artificial. Esta entidad es como una tumba secreta, como una cripta que conserva, como si estuviera muerto, algo aún vivo y secretamente activo.
La cripta es el tercer destino del luto, distinto del dolor (introyección) y de la melancolía. El que tiene una cripta se oculta a sí mismo el hecho de haber perdido algo. Pero la cripta esconde, no una creencia, sino un gozo que no puede ser reconocido porque supondría un atentado a la dignidad del personaje desaparecido. La cripta es un resto de realidad psíquica.

Derrida (Fuori) ve la incorporación críptica como un espacio, a la vez, interior y exterior, un lugar comprendido en otro pero rigurosamente separado, aislado mediante paredes. Una exclusión intestina o inclusión clandestina. Un conflicto irresoluble instaurado. Algo que, incluido y separado, impide que la contradicción se transforme en catástrofe.

Indecisa y discriminada, la incorporación críptica resplandece y sólo se explica por la confusión lingüística entre mirada y centelleo (glance). La cripta es una Utopía realizada que hay que mantener en silencio. Es un tesoro que brilla en la oscuridad.
El artista pasa a ser un guardián de tumbas. Guarda la muerte del arte, el esplendor del arte muerto. La vida de un guardián de tumbas ha de estar llena de malicia, astucia y diplomacia.

*

NOTAS

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

166.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN
http://www.aq.upm.es/of/jherrera
info@mairea-libros.com

